

OSWALD DE ANDRADE: diálogos antropofágicos

LohaineMiguez Martins¹
Renato Marcelo Resgala Jr.²

Resumo: O Modernismo brasileiro foi o cenário que permitiu emergir Manifesto Antropófago, cujo objetivo era retomar as tradições de tribos indígenas antropofágicas – que se alimentavam da carne de guerreiros para adquirir suas qualidades – permitindo diálogos metafóricos com o âmbito artístico, pois insere a ideia de que, se fossem “deglutidas” as informações culturais estrangeiras, suas qualidades poderiam ser assimiladas ao contexto nacional, numa perspectiva da produção artísticanacionalista, que, até então, se limitava como uma reconstrução (reflexo) de tudo o que produzia a Europa. Este trabalho recorre ao método teórico-bibliográfico de pesquisa, analisando as correlações entre determinantes conceituais que embasam a discussão da literatura em Oswald de Andrade, em especial as projeções de Schwartz (2008), acerca da Semana de Arte Moderna, além das referências à biografia presentes em Andrade (2013) e Fonseca (2007). Para uma análise semiótica (interpretativa dos elementos simbólicos textuais), as orientações de Kristeva (1974) foram delineadoras. Em seguida, desempenhou-se, neste artigo, uma análise do Manifesto Antropófago desde o seu contexto influenciador, o Modernismo, perpassando pela representatividade do elemento indígena, por análises dos diálogos textuais e teóricos dos quais Oswald se valeu para sistematizar sua antropofagia, além de reiterações acerca dos conteúdos implícitos existentes no Manifesto, com intuito de permitir ao leitor olhá-lo além das entrelinhas, tendo em vista sua escrita irônica e sintética.

Palavras-chave: Oswald de Andrade. Manifesto Antropófago. Intertextualidade.

Introdução

O Manifesto Antropófago – escrito por Oswald de Andrade, em 1928, e divulgado na Revista de Antropofagia – é resultado de uma das muitas projeções representativas e obras do que, tardiamente, ficou conhecido como o Modernismo brasileiro, que, por sua vez, foi culminado por meio da Semana de Arte Moderna

¹ Graduada em Letras/Literatura pelo Centro Universitário São José de Itaperuna (UNIFSJ); e-mail: lohainemiguez@gmail.com

² Mestre em Letras (Teoria da Literatura e Crítica da Cultura), pela Universidade Federal de São João del-Rey (UFSJ); e-mail: renatoresgalajr@gmail.com

em 1922. Por isso, o presente artigo busca levantar, num primeiro momento, informações sobre o Modernismo e a Semana de 22, assim como os antecedentes que, ainda nos anos 10, embasaram-na, para, desta forma, chegar à abordagem do Manifesto Antropófago. Ao estreitar os estudos em torno do *Manifesto Antropófago*, tem como objetivo a análise de seus diálogos em fragmentos textuais, a retomada da figura do índio oswaldiano – pois o ameríndio³ é a raiz que Oswald utiliza, tendo em vista esta figura como a imagem do homem nativo das terras brasileiras.

Para isso, o trabalho se vale de uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico, buscando o respaldo para o estudo crítico-analítico do Manifesto Antropófago em estudiosos como a biógrafa de Oswald, Maria Augusta Fonseca (2007); Jorge Schwartz (2008), autor que estuda as Vanguardas Latino-americanas; Ana Lúcia L. da Costa (2008), autora que estuda Machado de Assis enquanto tradutor; Alambert (1992); Ribeiro (2007); Rezende (1993); Andrade (2013); Kristeva (1974); assim como trechos do próprio Manifesto e poemas de Oswald de Andrade.

1. O Modernismo brasileiro e a Semana de Arte Moderna

O Modernismo brasileiro foi um movimento artístico-literário ocorrido no século XX que emergiu aos olhos da alta sociedade em São Paulo pela Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, apresentando uma série de antecedentes que foram cruciais para a formação de um novo e rico ideário sobre a cultura. Essas mudanças no âmbito cultural não se deram aleatoriamente, mas em movimentos múltiplos, por vezes esparsos, que trouxeram novas releituras, como quando, em 1913, Lasar Segall fez “[...] sem ser notado, a primeira exposição de arte moderna no Brasil” (FONSECA, 2007, p. 8).

Não bastasse, em 1917, Anita Malfatti, que retornava dos Estados Unidos, influenciada pelas correntes expressionistas e cubistas, realizou, em São Paulo, uma exposição de seu trabalho vanguardista – incluindo obras como *A mulher*

³ A imagem do Ameríndio Guerreiro é representativa na literatura oswaldiana: um importante componente na elaboração do conceito de antropofagia, pois são os seus costumes, enquanto tribos antropófagas, que permitem o modernista criar um diálogo com a representatividade que há na metáfora de “deglutir” as artes internacionais – para chegar, portanto, à análise das intertextualidades teóricas da antropofagia, quando, por exemplo, retoma a teoria nacionalista machadiana.

*de cabelos verdes*⁴e *O homem amarelo*. Tais obras, por sua vez, levantaram uma forte crítica do já conceituado escritor Monteiro Lobato às novas concepções de arte, pois, em seu artigo “Paranoia ou Mistificação”, elogiara o talento de Anita, embora a visse seduzida pelas novas correntes modernistas, que ele atacava abertamente – em expressões tais como “furúnculo da cultura excessiva” e “frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro” (LOBATO, 1959, p. 61). No entanto, Monteiro justificava a sua crítica como forma sincera de opinião a um trabalho, o que, segundo ele, se fosse feito por outros homens, seriam apenas esboços das qualidades, tendo em vista a obra ser de uma mulher.

Para Fonseca (2007, p. 115), o episódio de hostilidade com Anita foi geral, o que levou alguns compradores a devolverem as obras adquiridas devido à grande credibilidade e consagração de quem lhe direcionou a crítica; no entanto, isso “resulta no ponto de partida para o movimento modernista”. Em outras palavras, as manifestações artísticas produzidas fora do paradigma “conservador” sofreram ataques da crítica e da elite cultural da época, que estavam engendradas pelo molde *parnasiano-clássico*, na poesia, e romântico-realista (com fins adequados ao padrão e metas bem direcionadas, *vide*, consumo), na prosa. Todavia, os artistas, cujos desejos eram de rompimento com as formas já estagnadas, não tiveram seus espíritos vanguardistas sucumbidos pelas adversidades; ao contrário, fora, em meio aos ataques, à negação e ao desejo de revolucionar, que organizaram o evento que passaria a ser o marco simbólico da ruptura estética, no campo da literatura produzida no Brasil: a Semana de Arte Moderna.

Na época, São Paulo perpassava pela era da máquina, da industrialização e da urbanização (a construção urbana, a mudança dos espaços sociais, das técnicas do concreto armado às reflexões sobre o valor da cultura no ambiente – é de 1921 o Monumento às Bandeiras⁵, de Victor Brecheret), uma vez que tudo à sua volta se modernizava (na arquitetura da cultura do vidro) à produção da economia cafeeira; além disso, foi esse um período de grandes transformações político-culturais, como a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a Revolução Russa (1917). Além dessas

⁴ Cf. Anexo 1, p. 20.

⁵ Monumento às Bandeiras, escultura encomendada em 1921, mas inaugurada apenas em 1954. Está localizada no Parque do Ibirapuera, em São Paulo – Cf. Anexo 2, p. 20.

ocorrências históricas, as marcas políticas adentraram as esferas sociais no Brasil, como exemplo, a Greve dos Operários, em São Paulo.

A arte literária, por sua vez, derivou dessas mudanças socioculturais, com as quais a cidade convivia e se transformava; por isso, a busca do homem do século XX pela independência artística que lhe faltava foi pautada nos acontecimentos de grandes relevâncias histórico-culturais, inclusive, o momento de acontecimento da Semana foi, intencionalmente, o ano em que o país comemorava o centenário de independência. Independência essa que, por sua vez, não se aplicava à arte. Durante todo o período que envolve a criação do Modernismo brasileiro, fez-se presente o uso da imprensa para dissipação da nova estética, da explicação dos movimentos e, até mesmo, para críticas e rixas entre os escritores ligados ao cânone e os ligados às novas concepções.

Circularam a *Revista Orpheu*, idealizada por Luís da Silva Ramos e Ronald de Carvalho (que tivera também circulação em Portugal, contando com as participações de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, poetas do modernismo lusitano); *O Pirralho*, revista criada e dirigida por Oswald de Andrade, além da *Revista Klaxon*, essa de suma importância, já que, “desdobramentos da Semana de 22 ocorrerem após três meses deseu lançamento” (FONSECA, 2007, p. 139). Além disso, o jornal e o rádio chegaram nesse momento para movimentar, ainda mais, os meios de difusão da informação e entretenimento cultural.

A Semana de Arte Moderna foi um evento ocorrido em três dias (13, 15 e 17 de fevereiro do ano de 1922), tendo como palco o Teatro Municipal de São Paulo, “[...] graças à colaboração de ricos e importantes senhores cooptados por Graça Aranha” (REZENDE, 1993, p. 31); contou com grandes artistas como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Zina Aita, John Graz e Oswaldo do Goeldi, representando a pintura, Vitor Brecheret, das artes plásticas, Georg Przyrembel, do campo arquitetônico, e Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Ronald de Carvalho, Sérgio Milliet, Henri Munier, da arte literária, dentre outros participantes. No entanto, mesmo com um número extenso de envolvidos, o movimento “teve como figuras centrais Mário de Andrade e Oswald de Andrade” (SCHWARTZ, 2008, p. 146).

Apesar de ser vista por muitos como os primeiros passos para a introdução dos novos dogmas, na verdade, a Semana de 22 não representa apenas um mero marco inicial das ideias modernistas, mas sim o “coroamento ou o desdobramento mais visível e espalhafatoso de todo um processo intelectual” (ALAMBERT, 1992, p. 11), tendo tamanha visibilidade que “se traduz hoje em tudo o que se fez imediatamente antes e nos dez anos seguintes a fevereiro de 1922, e exprime simbolicamente o movimento modernista” (REZENDE, 1993, p. 8).

Vale lembrar que, já em treze de maio de 1926, juntamente com a esposa, desembarcou aqui, Tomasino Marinetti, o artista cuja obra ganhou visibilidade em 1909 com a publicação do Manifesto Futurista, o qual “[...] proclamava a velocidade da tecnologia em oposição à tradição clássica italiana” (RIBEIRO, 2007, p. 118), concepções⁶ que foram muito aproveitadas durante a formulação dos conceitos a serem divulgados na Semana de 22, assim como no Modernismo brasileiro, o que se exemplifica, de forma sucinta, no seguinte poema de Oswald de Andrade (apud ANDRADE, 2013, p. 114):

Que pena
Não achar
Aquele Poema
Que eu fiz
Antes de todos
Os poemas
De Mário de Cendrars de Luiz Aranha e de Manuel
Eu trabalhei
Com um cinzel retardatário
Era O último passeio em 20 anos
De um tuberculoso
Pela cidade
De bonde
Dlen! Dlen!
Eu o poria neste papel

Segundo analisa Andrade (2013, p. 114), esse poema, por nome *Reivindicações*, além de apontar certa angústia de Oswald por ter perdido um outro poema, serve, principalmente, como referência da apropriação das características Futuristas, visto sua “marca pelo movimento, pela velocidade e pelo cenário urbano”.

⁶ Entre essas concepções, podemos falar da liberdade temática, da liberdade formal, da releitura da história nacional (principalmente, com a ênfase no povo, nas classes populares).

Mediante as circunstâncias sociais e históricas, aos seus participantes (diretos e indiretos) e aos seus antecedentes – sobretudo pelo seu teor nacionalista, no qual buscava evidenciar as características do país, para, a partir delas, criar uma arte, que como toda tendência quer se fazer de moral incondicional, universal, com notáveis, por vezes, e contestadas, por outras tantas, propostas de reformulação da estética – o movimento modernista pode ser consideradoo maior momento de ruptura e expansão da identidade brasileira, traduzida, por exemplo, na reprodução escrita do linguajar brasileiro e no resgate das tradições negras e indígenas. Logo, “no panorama continental da América Latina, nenhum dos movimentos de vanguarda teve a riqueza, a diversidade e a amplitude de reflexão crítica existentes na produção dos modernistas brasileiros na década de 1920” (SCHWARTZ, 2008, p. 147).

1.1 Oswald de Andrade

Todos os participantes foram cruciais para o desenvolvimento não só da Semana de Arte Moderna, como para todos os desdobramentos do Modernismo da primeira fase, assim como para a fixação dos novos conceitos artísticos. No entanto, o presente trabalho necessita estreitar os estudos em um dos idealizadores deste movimento, Oswald de Andrade, visto que, além de ser um dos mais importantes e imponentes participantes, são sobre seus ideais, conceitos, diálogos manifesto que este artigo busca fazer análise. Portanto, explica-se, desta forma, a abordagem mais enfática dessa figurado Modernismo heroico⁷.

José Oswald de Sousa Andrade nasceu em família rica na ainda pacata São Paulo; teve bons estudos e foi, desde novo, íntimo das artes; prova disso está em seu nome, herdado do pai e escolhido pela avó, em um romance francês. Além disso, seu tio Herculano Marcos Inglês de Sousa foi um escritor cujo mérito lhe rendeu uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. Desde criança era acostumado a ouvir da mãe histórias e lendas, o que certamente explicaria, mais

⁷ Fase heroica determinada pela reinvenção do papel da arte nacional, em especial, da literatura, da música e das artes plásticas: no campo literário, apontam-se a força e o impacto crítico da literatura de Manuel Bandeira (com o poema Os Sapos, no qual se ironiza a arte parnasiana dominante) e com Mário de Andrade (em sua Pauliceia Desvairada, deslocando o lugar de cultura de uma elite cultural paulista absorva nos paradigmas europeus).

tarde, o seu apreço pelas tradições brasileiras, que, assim comodiversas outras lembranças pessoais, foram transcritas em seus livros, como em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, publicado em 1924, cujo enredo possui grande semelhança com a biografia do autor.

Já em 1909, acadêmico de direito, estreou na imprensa com cargo de repórter e redator do *Diário Popular* (FONSECA, 2007, p. 55), participando desde cedo de grupos boêmios e, em 1911, fundando seu próprio jornal, *O Pirralho*, que teve circulação até 1917, embora seu trabalho como jornalista durasse por toda a sua vida, possibilitando-lhe contribuir para diferentes revistas e jornais, tanto como fundador, quanto jornalista, colaborador e redator. Para criação dos conceitos modernistas, sabe-se que Oswald teve estímulos estrangeiros, sobretudo quando, em 1912, fez sua primeira viagem para Europa onde teve contato com as novas correntes vanguardistas trazendo, para o Brasil, uma bagagem cultural com “diversos panfletos, revistas e manifestos” (FONSECA 2007, p. 155), incluindo os conceitos futuristas⁸, conforme infere Alambert (1992, p. 29).

Além de ser esse um ano simbólico para o desencadeamento da Semana de Arte Moderna, foi atribuído, também, ao nascimento de um sentimento que nutriria Oswald por longos anos: o sentimento órfico, haja vista a morte de sua mãe quando ele ainda estava a caminho de seu país, não lhe restando, portanto, tempo para despedida. Retornou ao Brasil com uma namorada, Kamiá, mãe de seu primeiro filho – aliás, a vida desse irreverente modernista foi marcada por paixões, dentre elas Carmem Lydia, Kamiá, Daise, Tarsila do Amaral, Pagu, Pilar Ferrer e Julieta Bárbara.

A amizade com Mário de Andrade, que ajudaria a difundir as ideias modernistas, nasceu em 1917, quando se conheceram. Nos anos seguintes, juntamente com outros artistas, passaram a se reunir, rotineiramente, em locais como cafés e livrarias para produzir e conversar sobre temáticas voltadas para arte. Vale enfatizar que Oswald de Andrade idealizou e participou ativamente da Semana de Arte Moderna no ano de 1922 e, durante a vida, escreveu e publicou, além de participar da vida cultural e política de São Paulo.

⁸ Futurismo: Movimento intelectual artístico italiano, encabeçado pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti.

Por carregar consigo as características de um homem “dionisíaco, pantagruélico e mercurial, Oswald chocava, estimulava e sabia dar o tom polêmico necessário ao momento” (SCWARTZ, 2008, p.146).Destinou-se à introdução de novos conceitos à cultura artística nacional, perpassou pelas inspirações europeias, pela semana de Arte Moderna e pela formulação de seus manifestos, ficando conhecido pela defesa das identidades nacionais, ainda assim, não teve o merecido reconhecimento em seu tempo, já que em 1954, “Oswald de Andrade morreu sem recursos financeiros, mas até o fim da vida foi um poeta e escritor, ou seja ‘um homem sem profissão’” (FONSECA, 2007, p. 23).

2 O Manifesto Antropófago

Oswald de Andrade, além de escrever poemas e livros, escreveu dois importantes manifestos no período que compreende o Modernismo Brasileiro. O *Manifesto da Poesia Paul Brasil*, publicado em 1924 – mesmo ano de publicação do *Manifesto Surrealista*, de André Breton – o qual, conforme infere Schwartz (2008, p. 165), foi escrito em prosa poética com frases curtas e objetivas, tendo a pretensão de realizar uma revisão cultural e procurar resolver a questão da dependência cultural, se respaldando na figura primitiva (já trazendo uma proposta da assimilação antropofágica).O Segundo, escrito em 1928, *O Manifesto Antropófago*, foi o de maior efeito, trazendo, por meio de uma linguagem aforística, uma síntese das ideias defendidas no Modernismo, que, segundo Schwartz (2008, p. 172),apresentara uma visão (interpretação) do Brasil, abrangendo as etnias branca, indígena e africana (“as cores, a culinária, a sexualidade e a religião”), além de fazer uma releitura da própria história do país.

O *Manifesto Antropófago* traz em seu ideário o desejo de evidenciar a nacionalidade brasileira, tomando como base a cultura nativa e mostrando que é possível se inspirar em artes estrangeiras para contextualizá-las em seu país. Nos estudos literários, essa forma antropofágica de (re)produzir contextualmente sob inspirações estrangeiras é chamada de processo de “tradução”, pois, como descreve Costa (2008, p. 48),

a tradução sempre se faz dentro de um determinado contexto, que seus momentos culminantes estão fundamentados na história e que participaram ativamente do processo de surgimento de uma literatura que aconteceu sempre em relação a outra numa atividade de diferenciação.

Sendo assim, a proposta da Antropofagia de Oswald traduz, em sua filosofia e literatura, a própria cultura indígena, já que ele se vale do fato de as tribos antropófagas se alimentarem de guerreiros a fim de “assimilar” suas qualidades, para metaforizar isso na sua teoria, como será mais bem detalhado na próxima parte deste trabalho. Oswald esboçava um cansaço pela mecânica repetição artística, o que se exemplifica quando, ainda no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, faz uma reflexão sobre tudo quanto o Brasil copiava, dentre as obras de artes e a fotografia até a própria poesia, já que com criticidade infere: “Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano” (ANDRADE apud SCHWARTZ, 2008, p. 168).

Essa mesma ponderação persiste no *Manifesto Antropófago*. Observa-se queo trecho “Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo” (SCHWARTZ, p. 177) também compreende uma crítica aos intelectuais que copiavam os moldes estrangeiros, ou seja, que “vegetavam”, reproduzindo uma arte sem nenhuma criticidade e contextualização, como exemplo da produção parnasiana – a qual resultava em poemas não baseadas no contexto brasileiro. No Manifesto, porém, encontra-se uma linguagem crítica, demarcada e direcionada a uma revisão da cultura elitista nacional, aproximando-se de uma fluência e sintaxe brasileira.

Outra crítica temática presente nesses dois manifestos é a contínua busca pelas condições acerca do status da linguagem, das marcas linguísticas. No *Manifesto da Poesia Paul Brasil*, Oswald afirma: “A língua sem arcaísmo, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição de todos os erros. Como falamos e somos” (SCHWARTZ, p. 168) e no *Manifesto Antropófago* complementa: “Foi porque nunca tivemos gramáticas [...]” (SCHWARTZ, p. 174). Assim, pode-se ver claramente sua negação à reprodução purista da sintaxe de Portugal e sua reivindicação pelo uso da língua naturalmente brasileira. Aliás, boa exemplificação deste *descompromisso* linguístico se dá, por exemplo, quando se permite criar, no *Manifesto Antropófago*, a palavra “orecular”, ou quando compõe o poema

Pronominais, cujo foco do modernista é, justamente, mostrar a pluralidade (não pela dialética do confronto) da língua em uso:

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro (ANDRADE, 1972)

Além disso, para elaboração de sua antropofagia, Oswald dialoga com grandes nomes: cita Sigmund Freud, ao analisar o “enigma da mulher” denunciando a consagração do adultério, além de tomar como fontes, mesmo que implicitamente, Marx “pelo que traz de revolucionário socialmente e pelo Manifesto Comunista; Freud e Breton, pela recuperação do elemento primitivo no homem civilizado; Montaigne e Rousseau, pela revisão dos conceitos de ‘bárbaro’ e de ‘primitivo’” (SCHWARTZ, 2008, p. 172). O *Manifesto Antropófago* também é um texto que retoma a própria história do Brasil; no entanto, Andrade caminha em fatos não mencionados na história oficial do país, seja quando retoma a deglutição de Bipo Sardinha pelos índios *Caetés*, seja quando menciona, por exemplo, que Antônio Vieira – padre a serviço dos portugueses na colonização e catequização dos índios (ANDRADE, 2008). Estaria Vieira ligado à economia açucareira, pois, além de catequizador, tinha o objetivo de explorar o açúcar maranhense – um interesse financeiro, o que se condensa no seguinte fragmento:

Contra o Padre Vieira.
Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia (ANDRADE apud SCHWARTZ, 2008, p. 176).

Subvertendo a nossa história cultural, Oswald de Andrade ironiza a nossa herança literária, sob a figura do histórico Padre Vieira: o que seria essa *lábia*? No corpo textual, há crítica à exploração (infindável) da terra e dos recursos nacionais –

uma troca injusta. Os europeus, não somente os patrícios, levaram nossos bens (matérias-primas) e nos deixaram suas ideias de aceitação passiva, de que aqui (na retórica de Pe. Vieira), faltava a esse povo em sua linguagem as letras R, L, F, i.e., careceríamos de Rei, de Lei e de Fé. O que vemos é uma crítica à colonização, às relações político-culturais entre Brasil e Portugal (representativamente, a Europa).

Entretanto, o *Manifesto Antropófago* também não se resume a uma caminhada pela história; baseia-se também na atualidade do próprio escritor ao criticar os seus contemporâneos poetas parnasianos, ou ao referenciar a obra de seu amigo Raul Bopp. Além do mais, faz-se um escrito atemporal ao enunciar “A idade do ouro anunciada pela América. A idade do ouro. E todas as girls” (SCHWARZ, 2008, p. 175). Nota-se que Oswald antecipou o que viria ser a “colonização cultural americana”, abordando os Estados Unidos como padrão de civilização, além de usar o termo “girls” em retomada às estrelas do cinema americano. Vale lembrar que o aforismo que melhor sintetiza a antropofagia oswaldiana está presente na seguinte citação do *Manifesto Antropófago*:

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
Tupi, or not tupi that is the question (ANDRADE apud SCHWARTZ, 2008, p. 174).

Com a pergunta “Tupy, or not tupi that is the question” (SCHWARTZ, 2008, p. 174), Oswald faz uma analogia a *Hamlet*, obra shakespeariana, a partir da qual, contextualizadamente pergunta: Ser ou não ser indígena? Coloca aí sua visão sobre o que seria a “real”, “verdadeira” cultura brasileira: deve-se dessa forma apenas sintetizar a questão da nacionalidade num contínuo “ou ser isso ou ser aquilo”? De uma forma, a poética de Andrade está no terreno das disputas dialéticas, do jogo entre as identidades, na busca pelo seu lugar. Sendo assim, para entender alguns trechos do *Manifesto Antropófago*, o leitor precisa se dar conta dos diálogos presentes na produção, de modo a distinguir quando a textualidade do Manifesto se apresenta direta ou satiricamente; deve, também, lê-lo com respaldo na sua plurissignificação temática. Observe-se:

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incrindo e a Criatura - ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, - o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: - Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama (ANDRADE apud SCHWARTZ, 2008, p. 179-180). (Grifos nossos)

Entre a desconstrução do discurso da tradição cultural nacional (lembrando que a disputa já vinha de anos anteriores, como o caso de Monteiro Lobato e Anita Malfatti) e a possibilidade de visualizar uma nova postura em face da produção cultural literária, o *Manifesto Antropófago* direciona, em todas as suas linhas, para uma reavaliação do status da condição humana (o uso da palavra “matriarcado”, ao invés de “patriarcado” traz à cena já uma inversão de possibilidades). A cultura literária e as condições de produção artística da época estavam no cerne das discussões que advieram após as ideias de Oswald de Andrade.

Assim, o *Manifesto Antropófago* foi um protesto contra todo tipo de tradição até então tida como erudita, assim como toda forma “domesticada” de se pensar, agir e produzir, atingindo desde o campo da crítica social até a formação de novos dogmas para o circuito rotineiro de produção da arte nacional que, até então, era

feita à semelhança dos moldes europeus, sobretudo o francês. Tudo isso pertenceu a um contexto de desdobramento do Modernismo e das ideais vanguardistas que por si sós possuem um caráter militante e uma visão que “questionam a instituição artística burguesa, o circuito artístico e as categorias da obra de arte, rompendo a distância entre a arte e a vida” (RIBEIRO, 2007, p. 118).

3 O índio oswaldiano

Numa perspectiva histórica, a formação do homem do Brasil é derivada de três raízes étnicas: o ameríndio, o europeu e o africano. Como os idealizadores do movimento antropofágico tinham intenção de explorar e evidenciar um teor de extremo nacionalismo, para estruturar seus conceitos buscaram inspirações no ameríndio, pois é em torno dele que girava a suposta originalidade brasileira, já que as outras duas raízes não eram nativas desta terra, justificando, portanto, a retomada incansável pela cultura indígena. Para Schwartz (2008, p.165), “Oswald descobre o primitivo em sua própria terra e transforma sua descoberta num gesto revolucionário: ‘Bárbaro e nosso’”. O índio oswaldiano sobrepõe duas nações: os *Caraíba*, do norte, e os *Tupi*, que habitavam o litoral brasileiro antes da chegada dos portugueses. Na concepção de Oswald de Andrade, o índio ideal era o índio selvagem, original e sem aculturamento, por isso abominava o índio idealizado pelos românticos.

Em seu *Manifesto Antropófago*, fazendo crítica à idealização do índio de José de Alencar, assim como aos demais escritores românticos, Oswald profere: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (ANDRADE apud SCHWARTZ, 2008, p. 175). Esse ideal de figura indígena não se vale só para Oswald, mas também para os outros modernistas que passaram a vê-los de forma “não-romantizada”. O próprio Mário de Andrade, ao escrever seu livro *Macunaíma* faz uma contraposição de forma crítica de Peri, seu herói sem caráter, com a doce Iracema, de Alencar, ou seja, o índio em contexto selvagem e em contexto civilizado. Aliás, essa questão também inspirou o modernista Cassiano Ricardo quando tentava trazer à tona um índio original, que

não mais existia, além de Raul Bopp na produção de sua obra *Cobra Norato*, dentre outros artistas que se valeram da cultura nativa como estímulo de produção.

No poema “Erro de português”, Oswald, valendo-se da linguagem aforística, escreve:

Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português. (ANDRADE, 1972)

Assim, atribui, metaforicamente, o ato de vestir o outro como forma de impor sua cultura. Se era do costume português andar agasalhado, portanto, vestiria o índio, assemelhando-o a ele mesmo; já se a situação na qual encontraram o Brasil não fosse sob chuva (se talvez o índio tivesse a malícia e pretensão de se impor) ele teria despido o português, fazendo-o se portar conforme era tradição de sua cultura. Desta forma, critica o processo de colonização, mais uma vez tomando a raiz nativa como mais importante. No entanto, mesmo sendo valorosas para a arte literária as novas concepções do índio no contexto de produção, sua maior relevância foi a de permitir que Oswald pensasse a tradição das tribos indígenas enquanto antropofágicas e, a partir delas, traçasse uma ponte ligando os conceitos “antropofagia” e “arte”, que resultaria no Movimento Antropofágico, com meio de dissipação, a Revista de Antropofagia e um emblemático manifesto, o *Manifesto Antropófago*.

Para isso, vale ressaltar os seguintes acontecimentos que inspiraram Oswald na criação de sua antropofagia. Segundo escreve Fonseca (2011, p. 74) baseada em relatos de Raul Bopp, a ocorrência crucial para a introdução dessa ideia se deu quando alguns amigos, dentre Tarsila do Amaral, Oswald e Raul, se reuniram em restaurante, e ao comerem carne de rã brincaram ser “quase antropófagos”, pois para eles o animal estava relacionado à origem do homem, o que, posteriormente, ganhou mais atenção de Oswald. Houve também uma segunda inspiração, que chegou a Oswald por meio de presente, quando sua então parceira, Tarsila do Amaral, deu-lhe um quadro de cores vibrantes, o qual retomava o verde, o amarelo e o azul da bandeira do Brasil, trazendo um homem de traços exagerados e

tendências surrealistas, com pé mantido firme e em constante conexão com a terra, o qual o intitularia de *O Abaporu*⁹ (aba: homem; poru: que come).

Além disso, um ponto peculiar quanto aos diálogos oswaldianos é o próprio exemplo de como se nomeou a divisão da Revista de Antropofagia, i.e., as “dentições”, palavra que, segundo o dicionário, significa “conjunto de dentes”, ou seja, um vocábulo empregado com sentido metafórico, fazendo analogia à boca e, conseqüentemente, ao ato de comer que é, a todo o momento, suscitado na antropofagia oswaldiana. Portanto, o indígena serve a Oswald de duas formas: por ser a origem pura, a referência primária de brasilidade e pelo fato de possuir uma cultura antropofágica, que permitiria as analogias entre cultura indígena e arte, pois enquanto o índio antropofágico se alimentava de guerreiros fortes como forma simbólica de adquirir suas qualidades, Oswald propõe que o artista se “alimente” da produção cultural do outro assimilando suas qualidades. Como melhor sintetiza Campos (2004, p. 234),

A “Antropofagia” oswaldiana – já o formulei em outro lugar – é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvalorização”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um “polemista” (do grego pólemos = luta, combate), mas também um “antologista”: só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento de suas próprias forças naturais.

4 Releitura e antecipação

Como visto, em seu Manifesto, Oswald defende a assimilação artística como forma de enriquecer a produção nacional, enquanto ele mesmo enobrece seu texto bebendo de outras fontes, já que

⁹ Cf. Anexo 3, p. 21.

ao abster-se – no sentido de assimilar, digerir – de uma obra, o autor está fatalmente ingerindo outras já antes digeridas num sem-fim digestivo. E esse ato de alimentar-se, se faz a partir das expressões artísticas sempre de modo seletivo como um *bucho de ruminante* que, num processo de mastigação, faz uma seleção daquilo que serviria para assimilação e o que seria, de certo modo, excretado (COSTA, 2008, p.82).

Sabe-se que o Brasil mantinha constantes diálogos com os moldes estrangeiros por dois fatores: pela arte europeia ser diretriz para arte produzida em todo o ocidente e pelos artistas brasileiros estarem domesticados a seguir moldes; ou seja, para eles, a arte europeia, além de servir como mote e norte temático, adquiriria as idealizações, as formatações e os fatores condicionantes, numa completa parametrização do saber artístico e da cultura literária. Segundo Costa (2008, p.87), esse processo de inspiração que dava visibilidade, especificamente, à arte eurocêntrica, tornava os artistas periféricos dependentes dos modelos europeus tomados como matriz.

Mas essa “via de mão única”, conforme analisa Costa (2008, p.88), começou a se desfazer a partir dos anos 70, quando surgiram os estudos dos diálogos entre textos, permitindo “uma desarticulação da relação colonizado/colonizador” e promovendo “uma descolonização cultural”, pois agora a arte periférica passaria a ser mais valorizada. Entretanto, antes mesmo de Júlia Kristeva introduzir o seu conceito de diálogos entre textos, ou “intertextualidade”, Oswald já antecipa essa ideia, quando ainda em 1928 propõe uma independência cultural, dialogando com uma teoria da temática nacionalista que fora também precedida por Machado de Assis ao publicar seu ensaio *Instinto de nacionalidade*, estudo crítico sobre a produção artística brasileira. Portanto, além de Oswald retomar Shakespeare, assimilar a revista *Cannibale* da vanguarda europeia ou relembrar Freud, ele usa um tipo de diálogo que vai além apenas da cópia ou retomada de fragmentos textuais: faz uma releitura do *Instinto de nacionalidade*, de Machado de Assis; por isso, ao invés de usar intertextualidade com uma obra ou texto, usa-a feito teoria.

Mesmo sem citar fragmentos do escrito de Machado, Oswald apossa-se de seus conceitos defensivos da arte nacional que também criticava os artistas que não se desligavam da Arcádia e não buscavam independência, além de também abordar

o índio como fonte de inspiração e, sobretudo, introduzir o conceito de assimilação, quando, por exemplo, escreveu: “Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreça” (ASSIS, 1997, p. 19). Por isso, se Oswald retoma a teoria machadiana, obviamente, Machado antecipa os conceitos antropofágicos; ressalta-se que o *Instinto de Nacionalidade* foi um texto em que Machado reflete sobre o processo de assimilação, mas não foi o único em que se mostrou a favor da tradução.

Costa (2008, p. 197-225) analisa favoravelmente essa questão e relata a execução do processo de tradução presente em Machado, por exemplo, na obra *Dom Casmurro*, que faz contínuas interligações por meio da tradução de *Otelo*, de Shakespeare, assim como *Esaú e Jacó*, uma releitura da obra *Anabasis*, de Xenofonte, e do texto bíblico, além de dialógica com a cultura grega. Logo, enquanto Oswald se prendeu a, espalhafatosamente, mostrar como se fazia essa tradução, Machado a fez. Além disso, esse ideal repercute no conto *Um Homem célebre*, de Machado, o qual narra um compositor que compõe apenas baseado em inspirações de outros artistas e vivia na esperança de fazer algo totalmente novo, sofrendo de uma grande “angústia da influência”.

Valendo-se do conceito de Kristeva (1974, p. 64) quando diz “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*”, pode-se inferir que a antropofagia é um exemplo vivo de escrita dialógica, pois toma teorias e textos bases e os conecta em outro ou um novo texto com adequações contextuais para a época e para o movimento. Portanto, os diálogos oswaldianos percorrem dois caminhos: um que retoma e outro que antecipa. Retoma porque faz uma releitura das concepções machadianas sobre a arte; e antecipa ao usar o processo de intertextualidade – presente em todos os tipos de diálogos antropofágicos – que só seria sistematizado, por Júlia Kristeva, muitos anos após a publicação do *Manifesto Antropófago*.

Conclusão

O trabalho buscou introduzir a primeira fase do Modernismo brasileiro, desde os seus antecedentes, quando Lasar Segall e Anita Malfatti expuseram seus trabalhos vanguardistas, chegando à Semana de Arte Moderna, momento ápice do Modernismo, como forma de contextualizar o principal objeto do estudo: o Movimento Antropofágico. Sendo assim, a análise deste artigo girou em torno de um dos mais imponentes modernistas da década de 20, Oswald de Andrade, que, com sua exuberância, ironia e aforismos, sintetizou, no *Manifesto Antropófago*, as principais ideias as quais buscavam, metaforicamente, reproduzir o ato de Antropofagia indígena, já que, segundo ele, se os índios consumiam a carne de guerreiros para adquirir sua braveza, por que não “comer” a arte estrangeira e assimilar suas qualidades?

Oswald dialoga, dentre outros, com Machado, Marx e Kristeva; cita Shakespeare e Freud e, apesar de buscar uma arte inovadora, renunciando-a enquanto cópia, ele mesmo, de certa forma, copiou até mesmo o modo de se manifestar, pois, segundo Fonseca (2007, p. 204), até o motivo pelo qual se pautou na cultura indígena e elaborou manifesto sobre ela, já havia sido feito pelos futuristas e dadaístas quando lançaram manifesto na revista *Cannibale*.

No entanto, antes de pensar esse fato como contradição do modernista, enfatiza-se que o que Oswald fez, foi simplesmente a execução do processo de assimilação. Leu, inspirou-se na arte internacional para, então, reproduzi-la em seu país de forma contextualizada, com seus índios e sua cultura (diferentemente, por exemplo, do parnasianismo que fazia uma constante reprodução descontextualizada). Sendo assim, percebe-se que, além de Oswald idealizar a antropofagia, ele mesmo serviu-se de seus conceitos: criou-os e os implementou.

Portanto, com este estudo, notou-se que toda antropofagia oswaldiana é entrelaçada por diálogos, seja enquanto texto seja enquanto teoria (que retoma ou antecipa), sendo o *Manifesto Antropófago* um texto que, apesar de relativamente curto, se mostra um gigante quando se trata de todo conteúdo presente nas entrelinhas, que podem não ser visíveis para um leitor a primeiro momento, desta forma, pode-se afirmar, conforme muito bem ilustra Schwartz (2008, p. 284), que o *Manifesto Antropófago*, no âmbito do Modernismo, foi “a pedra fundamental do movimento”.

REFERÊNCIAS:

ALAMBERT, Francisco. **A Semana de 22**. A aventura modernista no Brasil. São Paulo: Scipione, 1992.

ANDRADE, Gênese. Oswald de Andrade em torno de 1922: descompassos entre teoria e expressão estética. **Remate de Males**, Campinas, (33.1-2): p. 113-133, jan.-dez. 2013.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos**. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. **Obras completas**, Volumes 6-7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ASSIS, Machado. "Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade". In: **Crítica & Variedades/Machado de Assis**. São Paulo, Globo, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: Diálogos e Diferenças na Cultura Brasileira. In: **Metalinguagem e outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.231-255.

COSTA, Ana Lúcia Lima da. **Machado de Assis tradutor: o labirinto da representação**. Miracema, 2008.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade: Biografia**. 2 ed. São Paulo: Globo, 2007.

_____. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2011.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOBATO, Monteiro. Paranóia ou Mistificação? In: **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Brasiliense, 1959.

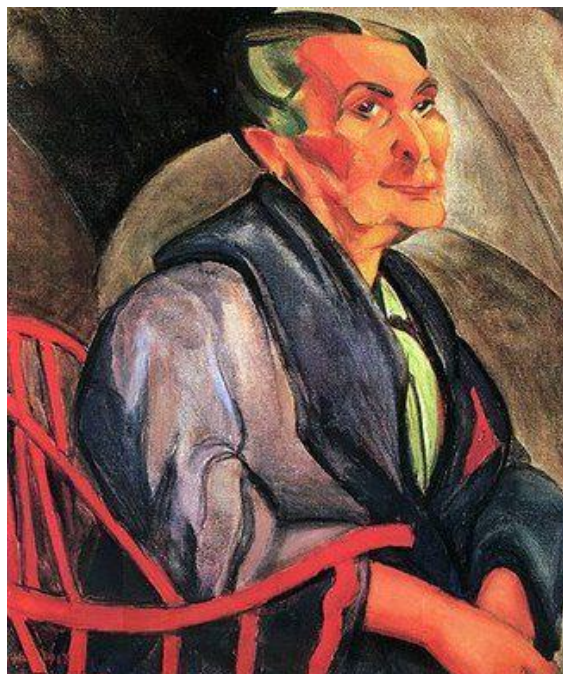
REZENDE, Neide. **A Semana de Arte Moderna**. São Paulo: Ática, 1993.

RIBEIRO, Marília Andrés. O Modernismo brasileiro: arte e política. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 115-125, jan.-jun. 2007.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos**. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

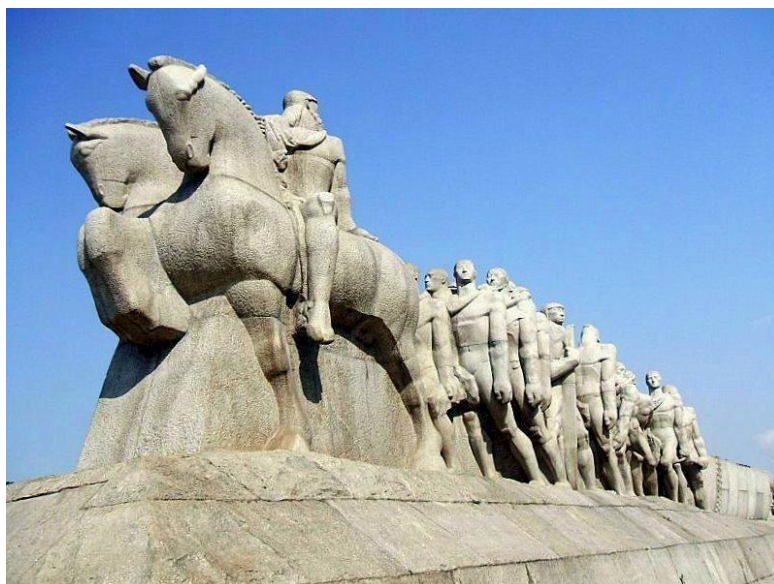
ANEXOS

Anexo 1



MALFATTI, Anita. A mulher de Cabelos Verdes. 1916.

Anexo 2



BRECHERET, Victor. Monumento às bandeiras. 1954.

Anexo 3

AMARAL, Tarsila do. *Abaporu*. 1928.